A. de Beruete y Moret

Retratos de Pulido Pareja

Datos para un problema pictórico (Velázquez y Mazo)

BLASS y Cía. - MADRID
Calle de San Mateo, núm. 1



RETRATOS DE PULIDO PAREJA

A. de Beruete y Moret

Retratos de Pulido Pareja

Datos para un problema pictórico (Velázquez y Mazo)

BLASS y Cía. - MADRID
Calle de San Mateo, núm. 1

A Mr. Herbert Cook,

A. de Beruete y Moret.

LÁMINA I.



RETRATO DE PULIDO PAREJA

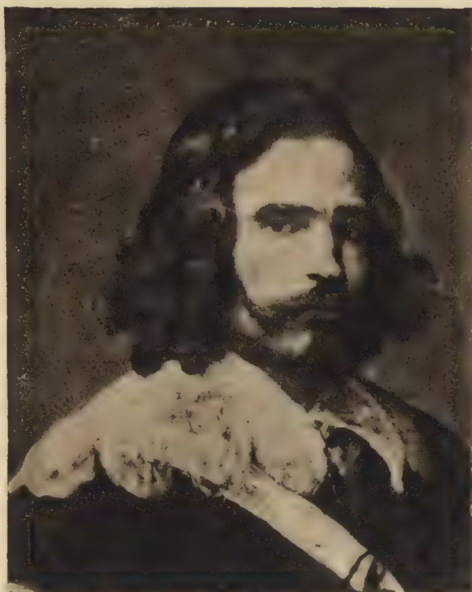
Galeria Nacional.-Londres

LÁMINA II.



Fototipia de Hauser y Menet.-Madrid

RETRATO DE PULIDO PAREJA
Woburn Abbey. Propiedad del Duque de Bedford



1.—Galería Nacional. Londres



2.—Colección Bedford



3.—Galería Nacional, Londres



4.—Colección Bedford

RETRATOS DE PULIDO PAREJA (Fragmentos)



1.—Galería Nacional. Londres



2.—Colección Bedford

RETRATOS DE PULIDO PAREJA (Fragmentos)

Fototipia de Hauser y Menet.-Madrid

Una de las cuestiones que mayor interés ofrece en el estudio del arte español es la que pudiéramos llamar, aunque el título sea algo extraño, Velázquez y Mazo. Refiérese a la atribución que deba darse a algunas obras, no pocas en número, que atribuídas a Velázquez, debieran, a juicio de algunos críticos, serlo a otro pintor español, a Mazo. Hagamos, aunque sea brevemente, historia de este problema artístico, con objeto de que sirva de precedente a la presentación al público de una hermosa obra, el retrato de Pulido Pareja, perteneciente al Duque de Bedford, debida, a mi juicio, a Velázquez, y que hasta ahora no ha sido conocida ni reproducida en forma que haya trascendido al público y a la crítica.

Hasta no hace muchos años, en que se estudió seriamente en algunos trabajos y empezó a depurarse la producción de Velázquez, allí donde se encontraba un personaje de la época de Felipe IV, un enano o bufón del tipo de los de aquella Corte, o

una escena española de aquellos años, no se dudaba en atribuirlos al pincel de aquel gran maestro español. Comenzóse después por señalar diferencias entre lienzos típicos de Velázquez y otros que mostraban un dibujo menos seguro, una línea menos firme en el contorno, una silueta menos acertada, menos perfecta y ciertas vacilaciones en la pincelada. Estudiada más a fondo la obra de Velázquez, pudieron precisarse estas diferencias y, en su consecuencia, declarar como no auténticos numerosos lienzos análogos entre sí por sus cualidades, lo cual hacía creer que eran de una misma mano: la de un artista de especial talento que se había adiestrado de modo tal en la imitación de Velázquez que hizo posible la confusión con él. Trabajos de crítica posteriores, comparaciones afortunadas y algunas investigaciones propias, nos dieron suficientes medios para afirmar, con datos que juzgamos razonados, que aquella producción tan semejante a Velázquez, pero que no es la suya propia, es obra de otro pintor español, poco estimado en los últimos tiempos, olvidado hace mucho, y que se llamó Juan Bautista Martínez del Mazo (1), discípulo y yerno de Velázquez, que vivió en su compañía, que trabajó en su taller, ayudándole o pintando por cuenta propia, con los mismos elementos que su maestro, viviendo en el mismo medio, copiando los mismos modelos y produciendo con idéntica finalidad. No es sorprendente que sus

---

(1) Adoptamos este nombre, a pesar de que Palomino y Cean Bermúdez le denominan Juan Bautista del Mazo Martínez, por ser el que le da Lázaro Díaz del Valle, que le trató en Madrid el año de 1650. En el catálogo del Museo del Prado, el Sr. Madrazo también le denominó de la manera que hoy nosotros lo hacemos, indicando al propio tiempo en la reseña biográfica que dedica a Mazo, que en los muchos papeles que en el Archivo de Palacio, y a causa de sus cargos palatinos, se conservan, firma siempre Juan Bautista del Mazo, y que, en cambio, en los documentos oficiales de su tiempo, no suscritos por él, siempre que de su persona se trata, se le denomina Juan Bautista Martínez.

obras se confundan con las de su maestro, hoy, que han transcurrido cerca de tres siglos después de haber sido producidas unas y otras, pues Palomino (1) dijo de las de Mazo a los pocos años de ser pintadas: «En copiar fué tan único, especialmente en las cosas de su maestro, que es casi imposible distinguir las copias del original».

No es cosa de hacer la bibliografía detenida de cuanto se ha escrito acerca de Velázquez, donde más o menos se ha tratado de este problema que denominamos Velázquez Mazo. Recordemos solamente tres libros que son tal vez los que marcan los jalones más definidos de la cuestión. Es el primero *Diego Velázquez und Sein Jahrhundert* (Carl Justi, Bonn, 1888); en él, el crítico alemán trata más del ambiente en que viviera el pintor que de su arte, o, al menos, éste le sirve de motivo para disquisiciones históricas y acertadas investigaciones de este orden; pero no por ello deja de expurgar la producción de Velázquez, dando como no auténticas algunas obras hasta entonces atribuídas a él. El segundo libro (*Velázquez,* A. de Beruete, París, 1898), es de carácter más técnico; en él se precisa el estilo del maestro y se dan opiniones francas del autor, que no considera como de Velázquez multitud de obras hasta entonces estimadas como originales. Es, entre otras cosas, este libro como una depuración de las muchas obras atribuídas al pintor con cierta ligereza. Resultaba de ambos trabajos, del de Justi y del de Beruete, que quedaban excluídas de Velázquez multitud de obras, sin paternidad, sin atribución, o indicada ésta de pasada, puesto que el fin propuesto por ambos críticos era tan sólo el de estudiar la personalidad y producción original de su biografiado, no la que

---

(1) *El Museo Pictórico y Escala Optica,* tomo III. *El Parnaso Español Pintoresco Laureado,* Madrid, 1724.

le fué equivocadamente atribuída. A tratar de ésta, precisamente; a reunir gran parte de aquellas obras de atribución dudosa; a compararlas y a establecer que eran debidas a Mazo, tendió el tercero de los libros a que nos referimos; libro más insignificante y modesto, como mío, que los anteriores, y que sólo cito por no haber otro que se ocupe especialmente de este asunto: *The School of Madrid* (A. de Beruete y Moret, London, 1909). Trátase en él de toda aquella pintura que se produjo en la capital de España en el transcurso del siglo XVII. Llamar a la Escuela de Madrid Escuela de Velázquez, no sería rigurosamente exacto. Él es la gran figura de toda esta producción, a la que eleva, con su mérito y fama, a la categoría de Escuela; él es quien inaugura una ejecución amplia y sintética; quien logra para los que le siguen la realización de un arte sabio y maestro. Entre estos pintores, algunos más personales y espontáneos se orientan después en distintas direcciones. Otros siguen siempre al maestro; a éstos dedicamos en nuestro libro especial atención, y singularmente a Mazo, y en él le atribuímos varios cuadros famosos que eran considerados como de Velázquez, o, al menos, lo habían sido hasta publicarse la primera edición del libro de Beruete, en el año 1898.

Simultáneamente que se publicaron los libros citados y en tanto que las razones en ellos expuestas abríanse camino, multitud de artículos, de opúsculos, de conferencias, etc., iban dando luz en esta cuestión Velázquez Mazo. Un día, era la revisión de un inventario de los cuadros de la Corona de España, hecho en 1794, por el cual había que restituir a Mazo el precioso lienzo «La fuente de los Tritones», que figuraba en el Museo del Prado como Velázquez (1), inventario que estaba hecho nada

(1) *Catalogue des Tableaux du Musee du Prado,* Madrid, 1913.

menos que por Goya y Bayeu; otra vez era la publicación (1) por un autorizado crítico inglés, amante y conocedor del arte español, Mr. Herbert Cook, de un retrato del Conde de Benavente, firmado (cosa rara) por Mazo y que guarda gran relación con el que del mismo personaje se conserva en el Museo del Prado. Al propio tiempo salían a la luz y se estudiaban obras de mérito totalmente inspiradas en Velázquez, pero que parecían adolecer de ciertas cualidades artísticas propias de este maestro. Muestra de estas obras es la denominada «La lección de Equitación», que guarda el Duque de Westminster en Grosvenor House (Londres); el «Retrato del Príncipe Baltasar», del Museo de La Haya; otro retrato del mismo príncipe, de mayor edad (número 1.221), del Museo del Prado; el retrato ecuestre del Conde Duque de Olivares, que figuraba hace pocos años en la Galería de Schleissheim como de Velázquez y hoy se ha trasladado a la Pinacoteca de Munich, donde se le ha atribuído acertadamente a Mazo; «La Dama de la Mantilla», propiedad del Duque de Devonshire, que puede compararse a este efecto con «La Dama del Abanico», que guarda la colección Wallace, y tantos y tantos otros que no hemos de enumerar aquí por no hacer una lista interminable de obras y por no repetir lo que ya dijimos en *The School of Madrid.*

Ayudaban a estas investigaciones la organización de Exposiciones de Arte español antiguo en el que se veían y comparaban diferentes obras, que por pertenecer a colecciones privadas, eran poco conocidas. Entre estas Exposiciones hay que citar tres verificadas en Londres, muestra una vez más del interés que Inglaterra siente por la pintura española; verificóse la primera en «New Gallery», en 1891, y no he de decir nada de ella por no

(1) *The Burlington Magazine,* Further Light on del Mazo by H. Cook, September, 1913.

haberla visitado. De las otras dos sí puedo afirmar que fueron del mayor interés; verificóse una en el Guildhall, en 1901 (1), y la última en Grafton Galleries, en 1913 (2).

Pero de tantos datos y observaciones como de todo lo recordado puede deducirse, nada tan terminante y definitivo como lo referente al retrato de Felipe IV, pintado en Fraga por Velázquez el año de 1644. Suponíase que este cuadro es el que guarda la Galería de Dulwich, cerca de Londres. Como tal estaba atribuído y como tal lo confirmaron críticos de la reputación de Waagen y Burger-Thoré; el mismo Justi así lo consideraba también. Beruete opinó que no era sino obra de Mazo. El respetable crítico inglés sir Claude Phillips (3) coincidía con el juicio de Beruete. Hízose luz sobre este punto en el año de 1911, al encontrarse otro cuadro, idéntico en apariencia, procedente de la antigua Casa Ducal de Parma, desconocido hasta entonces de cuantos se han ocupado de las obras de Velázquez, en el cual se ven patentes las características del gran maestro español y las diferencias con el de Dulwich, que desde entonces no debe considerarse por cuantos estudien y razonen este punto, mas que como una bella imitación hecha por Mazo de la obra del maestro. Beruete dedicó un folleto a estos retratos (4). El original de Velázquez, conocido desde entonces por el Velázquez de Parma, pasó poco después a la colección Frick, de Nueva York.

---

(1) La *Gazette des Beaux Arts* publicó en su número de Septiembre de 1901 un artículo de A. de Beruete relativo a esta Exposición, en el cual se hacen afirmaciones terminantes acerca del pleito Velázquez Mazo al comparar diferentes obras.

(2) La *Gazette des Beaux Arts* publicó en su número de Marzo de 1914 un artículo de E. Bertaux acerca de esta Exposición. Puede también consultarse «Une Exposition d'Anciens Maitres Espagnols á Londres», por A. de Beruete y Moret, publicado en *La Revue de l'Art Ancien et Moderne*. París, Enero de 1914.

(3) *The Daily Thelegraph*, 17 de Diciembre, 1910.

(4) *El Veldzquez ae Parma*, A. de Beruete, Madrid, 1911.

Así las cosas, hoy se nos presenta la comparación entre otras dos obras de la mayor importancia: los retratos del Almirante español Pulido Pareja; uno, conocido y famoso, en la Galería Nacional de Londres *(Lámina I)*; otro, si no ignorado, casi totalmente desconocido, en la colección del Duque de Bedford. *(Lámina II.)*

Don Adrián Pulido Pareja (1) fué un personaje cuya fama ha pasado a la Historia. Era hijo de Madrid, militar y marino entusiasta. Joven aún, fué considerado y popular; espadachín, galán y apuesto; en tierra, cortesano, bienquisto de las damas; en la mar, el primero en las acciones arriesgadas; luchó con los franceses, se defendió de los ingleses y venció a los corsarios; mandó flotas en América y fué caballero de Santiago; fué honrado y distinguido por su Rey, y Velázquez hizo su retrato. No podía aspirar a más un caballero español de aquellos años.

Que Velázquez hizo el retrato de Pulido Pareja es cosa segura y probada. Aparece ya citado por Palomino a principios

---

(1) Datos históricos acerca de este personaje no hay muchos, pero sí los bastantes para reconstruir a grandes rasgos su vida. Aparece citado varias veces en *Armada Española*, por C. Fernández Duro, Madrid, 1898. Pero donde aparecen más datos es entre las pruebas (inéditas) presentadas por él en 1647 para ser nombrado caballero de Santiago. Por ellas sabemos que nació en Madrid el año de 1606, que era hijo de José Pulido Pareja, natural de Olías (Toledo), y Doña Ana Ramírez de Arellano, natural de Madrid. Se distinguió en las Antillas. Luchó con buen éxito en la batalla de Fuenterrabía el año 1638. Peleó en aguas de Cádiz contra la flota francesa, mandada por el Almirante Marqués de Brezé (1640). Intervino en el combate naval de 1641 en el cabo de San Vicente. Volvió a América, y acerca de su muerte se encuentra el siguiente dato en *Lista general de las flotas que vinieron a este puerto de Veracruz desde su conquista*: «1660. La flota del general D. Adrián Pulido Pareja entró en 28 de Julio. Falleció el general Pulido y salió la flota en 16 de Mayo de 1661, gobernada del Almirante D. Juan de Vicentelo».

del siglo XVIII en su *Museo Pictórico* (tomo III, página 331), en la siguiente forma: «El año de 1639 hizo (Velázquez) el retrato de D. Adrián Pulido Pareja, natural de Madrid, caballero de la Orden de Santiago, Capitán general de la Armada y flota de Nueva España, que estuvo aquí (Madrid) en aquella sazón a diferentes pretensiones de su empleo con Su Majestad. Es del natural este retrato y de los muy celebrados que pintó Velázquez, y por tal puso su nombre, cosa que usó rara vez: hízole con pinceles y brochas que tenía de hastas largas, de que usaba algunas veces para pintar con mayor distancia y valentía: de suerte que de cerca no se comprendía y de lejos es un milagro; la firma es en esta forma: *Didacus Velazquez fecit, Philip. IV, á cubiculo, eiusque Pictor, anno 1639*. Aseguran que estando acabado este retrato, pintando Velázquez en Palacio, y teniéndole puesto hacia donde había poca luz, bajó el Rey (como solía, a ver pintar a Velázquez), y reparando en el retrato (juzgando ser el mismo natural) le dijo con extrañeza: ¿Qué, todavía estás aquí? ¿No te he despachado ya, cómo no te vas? Hasta que extrañado, que no hacía la justa reverencia, ni respondía, conociendo ser el retrato, volvió Su Majestad a Velázquez (que modestamente disimulaba), diciendo: Os aseguro que me engañé».

No dando a la parte anecdótica de este relato más valor que la que se debe dar, y a pesar de tomar con la reserva debida cuanto venga de Palomino, escritor imaginativo y amigo de leyendas, siempre quedará una cosa indudable, cual es la de que Velázquez hizo el retrato de Pulido Pareja y que este retrato fué hecho el año de 1639 en Madrid, en ocasión de que el marino regresaba de Fuenterrabía.

Ahora bien, ¿el retrato que Velázquez hizo a Pulido Pareja es el que figura firmado como tal en la Galería Nacional de Londres desde 1890, procedente de la Colección del Conde de Radnor,

que según creo lo poseía en Longford Castle desde 1828? La crítica se dividió en este punto. Yo, al estudiarlo detenidamente en ocasión de preparar mi libro *The School of Madrid*, adquirí la convicción de que esta obra era de Mazo y como tal la publiqué. Varias veces la he visto y estudiado desde 1890 acá, y cada vez mi convicción, después de análisis y de comparaciones, se afirmaba de que aquello era debido al pincel de Mazo. Creo oportuno reproducir aquí algunos párrafos de lo que decía en *The School of Madrid* (capítulo V) acerca de este retrato, pues lo estimo conveniente para la comparación que ha de seguir. Después de reconocer que esta obra, por su historia, su abolengo y su importancia, era de singular interés, decía refiriéndome a los datos que a la cuestión aportaba Palomino:

«Con respecto a la firma, hemos de hacer las siguientes observaciones: Velázquez firmó rara vez; de todas sus obras que nos son conocidas sólo tres vemos firmadas: el retrato de Felipe IV, en pie, de cuerpo entero, de la Galería Nacional de Londres; el famosísimo retrato del Papa Inocencio X, en el Palacio Doria, en Roma, y un fragmento de cuadro, tan solo una mano, que sostiene un papel, y que se conserva en el Real Palacio de Madrid. Estas tres firmas tienen un carácter de letra más definido y más sencillo que la que vemos en el retrato de Pareja; además, dicen llanamente lo que tienen que decir, como cuadraba al carácter sencillo y modesto de Velázquez; no son una inscripción latina y pomposa cual la del Pareja. Palomino parece dar a entender al decir que este retrato estaba firmado, que lo estaba por considerarlo su autor de excepcional importancia. Esto no puede tener el mayor valor, puesto que «Las Lanzas», «Las Meninas», «Las Hilanderas», las obras de mayor empeño de su mano, no están firmadas. Nótase, además, que los tres únicos cuadros firmados lo están en un papel que

lo motiva y que cada uno de los tres personajes sostiene en su mano; nunca en la forma que lo está en el retrato de Pareja. Por lo tanto, y dejando aparte que una firma las más de las veces no es dato definitivo, como la del retrato que nos ocupa, está, a mayor abundamiento, hecha en forma y con caracteres diferentes a los típicos de Velázquez, y como sería en su costumbre de no firmar una de las pocas excepciones, puede pensarse que la tal inscripción no es de su mano.

Dice Palomino: «hízole con pinceles y brochas que tenía de hastas largas, de que usaba algunas veces para pintar con mayor distancia y valentía». La contemplación del cuadro nos demuestra todo lo contrario; sería, suponiéndole de Velázquez, de lo pintado a menor distancia y con menos valentía.

. . . .

Al analizarlo comparativamente con otras obras del maestro, advertimos que la figura del Almirante no planta firme en el suelo como otras; le falta esa seguridad y aplomo típico de aquéllas. La disposición y ponderación de masas, el equilibrio y, sobre todo y más que nada, la silueta, acertadísima, perfecta siempre en Velázquez, no la encontramos aquí. La línea del brazo izquierdo seguida de la del sombrero forma una curva raquítica, paralela al torso y pierna, que quita al personaje toda esbeltez. No, Velázquez no pudo componer ni combinar nunca el dibujo de esas líneas; aquel sombrero informe y pesado, llevado más a manera de saco que de sombrero; aquellas piernas ordinarias y torpes; aquellos pies sin gracia, que más parecen dejados en el suelo que no pisando firmes, cual corresponderían a los del guerrero audaz, no pudieron ser obra de Velázquez. El brazo derecho adolece de las mismas deficiencias: sostiene la bengala sin gracia ni arrogancia; el guante de este lado no precisa, no acu-

sa con sus pinceladas la mano que cubre: es una masa informe que lo mismo puede encerrar una mano que un puñado de algodón.

. . . .

La ejecución de todo el cuadro es dudosa, vacilante. Se asemeja, se aproxima a Velázquez; le imita, le sigue en todo; quiere ser un facsímil. Para descubrir al imitador hay que ir a buscarle en el encaje, en la línea de silueta, en la ejecución de este o de aquel trozo, en los que Velázquez fué tan personal y tan típico que ni el mismo Mazo pudo llegar a confundirse con él. Sí, de Mazo indudablemente creo que es este por todos conceptos importante retrato; no puede ser de otro. Lo consideramos, además, típico suyo. Sería, probablemente, hecho en el estudio del maestro y con idénticos materiales que los que él usaba. La popularidad del Almirante fué causa suficiente, en su tiempo, para hacer famoso cualquier retrato suyo. Hoy, colocado éste en el lugar en que se encuentra y hermoso por todos conceptos, como tal, es (los reparos que le hemos puesto son de carácter relativo, no absoluto) siempre una obra digna de aprecio y de interés extraordinario para el estudio de Mazo y de la pintura de la Escuela de Madrid.»

Estas afirmaciones mías obtuvieron el asentimiento de algunos críticos que se mostraban conformes, la extrañeza de varios y la censura terminante de otros que suponían esta obra de la Galería Nacional consagrada e indiscutible, y sin duda el retrato que Velázquez hiciera del Almirante Pulido Pareja.

Lo que para mí era difícil de precisar es si se trataba de una copia hecha por Mazo de otra obra de Velázquez, o un retrato en que Mazo había obrado por cuenta propia. En el primer caso merecía la pena de buscar el original. En el conocido libro de Charles

B. Curtis *Velázquez and Murillo,* que si no es precisamente un libro de crítica en el sentido de que juzgue y opine acerca de las obras que cita, es utilísimo en cuanto a que se encuentran citadas y descritas todas las obras atribuídas a estos maestros españoles de las que Curtis tiene noticia, hállase después de la cita de la obra de Velázquez que figura con el número 178, que es el retrato de Pulido Pareja, hoy en la Galería Nacional de Londres, la 179, que es otro retrato del mismo personaje, perteneciente al Duque de Bedford, y nos dice que figuró en British Institution (1818, 1846) y en la Exposición de Manchester de 1857. De aquellas fechas no encontraba yo dato alguno que me diera luz sobre el asunto. Dice además Curtis que lo citan Stirling y Waagen; pero lo que estos escritores dicen acerca de este punto tampoco tiene interés especial (1). Al describirlo Curtis (2) da a entender que el personaje se representa en forma igual que el que nos era conocido, con la variante, no obstante, de que el fondo liso en el de la Galería Nacional, lo componía aquí una cortina roja en la izquierda y un escape a la derecha, con vista de mar en la que aparecían algunos navíos. Esta circunstancia la estimé del mayor interés para pensar que tal vez éste fuera el original buscado, o al menos otra copia del original, pues cuando se copia un cuadro, es frecuente simplificarlo, pero es extrañísimo enriquecerlo y adornarlo. Traté de informarme de alguien que conociera esta obra, que llamaremos la de Bedford para distinguirla de la de Londres. Nadie me daba

(1) Don Manuel Mesonero Romanos en su *Velázquez fuera del Museo del Prado*, Madrid, 1899 (pág. 181), habla del retrato de Bedford y comenta la opinión que de él tenía, desfavorable, por cierto, Cruzada Villaamil. Con el respeto debido a ambos críticos españoles me permito yo disentir de su criterio en este punto concreto, máxime cuando ellos no opinan de modo terminante, sino que tan sólo dan una impresión por referencias.

(2) Precisa las medidas de ambos lienzos, que son: las del de Londres, 81 × 44 *inches*; las del de Bedford, 77 1/4 × 42 1/4 *inches*.

datos, pues nadie la conocía ni había sido exhibida en los últimos años; la obra estaba en el Palacio que el Duque de Bedford posee en la Woburn Abbey (Bedfordshire), y aquel lugar sin duda había sido poco visitado por los amantes del Arte. Me decidió a ir a ver la obra la noticia publicada en *The Burlington Magazine* por Mr. Herbert Cook, quien en un artículo acerca de otro retrato de Mazo dice, hablando de los retratos de Pulido Pareja: «El otro (se refiere al de Bedford) no ha sido comentado por nadie y a mí me parece más hermoso que el de Londres». Dada la autoridad de Mr. Cook y lo sabio de su criterio, decidí ir a la Woburn Abbey, donde en el fondo de una galería de aquella señorial mansión se encontraba el retrato, a mi juicio original e indiscutible, que Velázquez hiciera del Almirante español, su contemporáneo.

El primer efecto que esta segunda obra produce es la de la gran relación que guarda con la que tan conocida nos era; demuestra que se trata del mismo personaje presentado igualmente y parece que entre ambas obras no hay más diferencia marcada que la del fondo. Después de analizarlo, y evocar el recuerdo del de Londres, se observan pequeñas diferencias entre uno y otro en cuanto a su composición; en cambio, la ejecución es lo bastante distinta para que pronto se advierta que se deben a dos artistas, si bien uno de ellos trata de imitar al otro.

Analicemos comparativamente ambos retratos. Por de pronto, la luminosidad y el relieve de ambas figuras es muy diferente; el fondo del de Bedford armoniza muy bien con la figura, dando ambiente al cuadro, cosa que no ocurre al de Londres, donde ésta parece como recortada sobre un fondo liso que no le cuadra. La silueta tampoco es idéntica; la figura aploma mejor en el de Bedford, y aquel brazo izquierdo mezquino *(Lámina IV, 1 y 2),* poco robusto, blando, que quedaba corto

y como colgado en el de Londres, es en este otro más amplio, más robusto, definido en su contorno, dibujado con seguridad, sin timidez alguna, acusándolo todo y formando uno de esos perfiles típicos de Velázquez, inconfundibles y perfectos. Esa línea, ese perfil del hombro y brazo izquierdos es, si se la compara en uno y otro cuadro, una verdadera revelación. Obsérvese la vida, la firmeza que ostenta en el de Bedford; es una línea llena de movimiento, inspirada sin duda ante el natural, mientras que en el retrato de Londres es una línea seguida, muerta, caída, pobre; línea sin interés, copiada, sin duda, de la otra, pero ¡cuán diferente de espíritu y de sensibilidad artística! La mano de este lado, que en aquél era un muñón informe, está en éste definida, acusando el dedo pulgar que no se advertía en aquél. Siguiendo estas líneas llegamos al sombrero, que aquí aploma y se acusa indicando lo que es, mientras que en el otro es redondeado e informe. Creo que recortado aquel sombrero y aislado de la figura, nadie podría decir lo que sea, pues lo mismo parece un sombrero que un fardel. Y al examinar esta parte izquierda del personaje, hemos pasado sin marcar la diferencia manifiesta del dibujo de los dos puños de la espada de lazo, la espada típica de aquellos caballeros.

Pasemos a la cabeza. *(Lámina III, 1 y 2.)* El pelo es mejor en el de Bedford; la línea de la parte superior de la cabeza sube exageradamente en el de Londres, pues dada la línea del nacimiento del pelo, el cráneo no puede subir de esa manera, y si se trata de una peluca era conveniente encajarla bien antes de colocarse de modelo ante un pintor. La frente se modela mejor en el de Bedford y los ojos tienen una expresión y una vida de que en el otro carecen. Pero donde las diferencias se acentúan es en la boca, tan decidida y enérgica, tan expresiva en uno, y sobre todo en la línea de la barbilla, tan acusada en éste como

dudosa en el de Londres. Y pasemos de la cabeza a la valona de encaje blanco que adorna el cuello y los hombros; bastaría este trozo de pinceladas seguras y valientes para ver que el otro no es sino copia de éste. Aquí sí que se aprecia el empleo de pinceles y brochas de hastas largas, como dice Palomino «que Velázquez usaba para pintar con mayor distancia y valentía: de suerte que de cerca no se comprendía y de lejos es un milagro». ¿Y el brazo derecho? *(Lámina III, 3 y 4)*, otro de los mejores trozos de este retrato, ¿puede darse mayor diferencia, tratándose de un original y una buena copia, que la que aquí se advierte en su forma, en su modelado, en sus golpes de luz, en su toque, desde la proyección que determina la hombrera en la parte alta, hasta el puño vuelto que lo limita en la parte inferior, en todo, en fin? Y no tan marcada la diferencia, pero siempre grande, se ve en la banda, distintivo de militar, de color rojo carmesí, el propio de la Casa Real española en aquellos años.

Una sola variante pensada ostentan las dos figuras en esta parte de cintura arriba: la cruz de Santiago que en el de Bedford aparece bordada en el traje y en el de Londres se manifiesta en una especie de medalla llamada venera que cuelga del pecho del Almirante. La significación es la misma, pero ¿por qué el copista, que aparte la variante del fondo, debida sin duda a lo más sencillo que es hacerlo liso que enriquecerlo con mar, barcos, fortaleza, cielo y cortina, no copió este detalle de la cruz, como hizo con toda la figura y su indumentaria? Eso me preguntaba yo cuando comparé estos retratos. La explicación es sencilla. El retrato original está hecho el año de 1639 y en aquella fecha Pulido Pareja no era caballero de Santiago. No lo fué hasta ocho años después, en 1647, según lo prueba el expediente ya citado. Por lo tanto, las cruces están hechas con posterioridad a los retratos, y debe advertirse que esto de añadir cruces

e insignias a personajes retratados conforme las iban consiguiendo, era frecuente entonces, al menos en España, y que en lo que se refiere a estos dos parece comprobado; los retratos es probable que ya no estuvieran juntos, y cada pintor encargado de este aditamento obraría por su cuenta o según las órdenes recibidas, sin atenerse para nada, como es consiguiente, a lo que otro pintor hacía en el otro retrato. Creo que la explicación es cumplida, y creo, asimismo, apreciar en el cuadro original que aquella cruz de Santiago no sea de Velázquez, por lo dura y medianamente dibujada; es observación fácil de ver, al menos *a posteriori*.

Este retrato de Bedford es un hermoso retrato de Velázquez, y este personaje está a la altura de cualquiera de aquellas figuras que aparecen en el conocido cuadro de «Las Lanzas» y que tan famoso han hecho a su autor. En efecto, la fecha en que fué pintado este cuadro, uno de los más importantes de Velázquez, concuerda perfectamente con la del retrato de Pulido Pareja. La técnica es la misma; el cuadro de Bedford, dentro de esa tonalidad, es uno de los más ricos de color, de los más calientes de aquellos años y su pincelada suelta y amplia. Esta obra tiene tales cualidades algo más exageradas que otras veces, es desenvuelta hasta la exageración, llega hasta una cierta valentía rayana en la brutalidad (permítase la frase), sin duda en consonancia con el carácter del personaje y su fisonomía dura y fiera.

La conservación del retrato que posee el Duque de Bedford es mediana, y es causa de que la primera impresión que produce, sea, sin disputa, menos favorable de la que merece. Y digo esto, porque lo fundamental de la obra, la cabeza, el torso, los brazos, están perfectamente conservados; en cambio, la parte baja del lienzo y algunos trozos de los que componen el fondo

en la parte superior, han sido barridos, desflorados y en gran parte pintados después encima por mano poco hábil. Prueba de lo que han sufrido es el cuarteado que se observa, por ejemplo (puede verse hasta en las reproducciones fotográficas), en el fondo, a la izquierda de la pierna derecha *(Lámina II)*, y entre el sombrero y la pierna izquierda *(Lámina IV, 2)*; aquí se advierte que casi han desaparecido el bordón, adorno blanco de la unión del pantalón y la media de la pierna izquierda. En cambio, la de la pierna derecha se conserva perfectamente, sin duda por estar hecha con mucha más pasta que la anterior, siguiendo la costumbre de Velázquez y de toda la escuela de emplear la pasta en los claros y en los puntos de luz. Los repintes se observan clarísimos en los perfiles de las piernas (obsérvese el arranque de la pierna izquierda en la *Lámina IV*, 2, y menos ostensible, pero siempre apreciable, en la *Lámina II)*, en gran parte del fondo a la izquierda, y en la cortina, hecha con pinceladas mezquinas para Velázquez y para lo que requiere el fondo de esta figura.

El cuadro, además, está ligeramente ennegrecido; creo que esto sería fácil de remediar con una conveniente limpieza. Tales son las razones para que el primer efecto no sea, según he dicho, tan favorable como la obra merece; pero todos estos reparos relativos a la conservación, en nada merman el mérito de la obra, ni su originalidad, indiscutible, a mi juicio, como tampoco el interés de la comparación que ha motivado mi trabajo.

La marina del fondo es muy fina; recuerda aquella otra del «Bufón Don Juan de Austria», que se guarda en el Museo del Prado.

En el ángulo inferior izquierdo, hay una cartela o escudo en el que se lee la siguiente inscripción: «Adrian Pulido Pareja, Capitan General de la Armada y flota de Nueva España, falleció

en la ciudad de Nueva Vera Cruz, año 1660». Dada la fecha aquí citada, esta cartela, o al menos sus últimos renglones, deben de estar añadidos después de hecho el retrato. Su estilo y su carácter de letra corresponden a aquella época, sin que pueda precisarse el año.

En cuanto a lo referente a la firma, que en este cuadro de Bedford no he logrado encontrar, no puedo pronunciarme. ¿Estuvo firmado alguna vez? ¿Estaba la firma en la parte baja, que, como digo, ha sufrido y ha desaparecido consiguientemente? ¿El cuàdro que vió Palomino, sería el de la Galería Nacional y, desconociendo el otro, lo tomó por el original? Para resolver estas cuestiones harían falta datos de que carezco. El documento único, decisivo, en tales asuntos es el cuadro mismo, y ese estimo que está encontrado y que es evidente.

Al ver de nuevo el retrato de la Galería Nacional, después de mi visita a la Woburn Abbey me confirmé en lo que con anterioridad pensaba de él. Es, a mi juicio, una copia del otro con simplificaciones, y me confirmo, asimismo, en que fué hecha por Mazo, pues ninguno como él logró asemejarse tanto y tan bien a Velázquez.

A los aficionados a comparaciones de este género les recomiendo la comparación entre este retrato de Pulido Pareja de la Galería Nacional y el retrato de Doña Mariana de Austria, que desde hace no mucho guarda el mismo Museo. Yo creo ver claro el idéntico estilo en una y otra obra; hay toques, por ejemplo, en el puño de la espada del Almirante y los que ostenta en el fondo del retrato de Doña Mariana, las pequeñas figuras, la carroza, etc., que no pueden ser sino de la misma mano.

Sólo me resta, al propio tiempo que agradecer al Duque de Bedford su amabilidad para conmigo, permitiéndome ver y fotografiar el hermoso retrato de Pulido Pareja, rogarle que

cuando Dios haga que vuelva a reinar la paz en los espíritus y que con la vida de paz recobre el arte su sereno culto, permita exhibir este retrato en la Galería Nacional de Londres. Allí, juntos los dos, podrían apreciarse las observaciones que he apuntado en este breve trabajo y que quizá no se adviertan claras en reproducciones pequeñas, y los conocedores y aficionados podrían también estudiar y comparár estas obras tan importantes, cada una en su categoría. Creo que se daría un paso, tal vez, definitivo en la cuestión Velázquez Mazo, una de las más interesantes y curiosas en la historia de la pintura española.

Abril 1916.

1 Б

1. 2. 672

(4413/03368 90-B26941




GETTY CENTER LIBRARY
3 3125 00015 6105